
دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

جماليات القصة القصيرة في الأردن

شعرية السَرد ومبدأ التذويت

محمد عبيد الله

الأردن

حققت القصة القصيرة في التسعينات جملة من الخصائص المميزة، والجماليات النوعية، ومع أن هذه السمات ليست ابتداعاً خالصاً ولا بدعاً ساطعة، فإنها يمكن أن تخص الجيل القصصي في التسعينات، ويمكن أن تميزه، بالنظر إلى اتساعها في نتاجه، وإلى ما بذله قصاصو هذا الجيل من جهد في تطويرها وتعديلها، أي عبر (تبيئتها) بما يتناسب مع الحقبة الجديدة، ومع ميلاد جيل قصصي له هواجسه المختلفة، وله أيضاً طوابعه وتجربته المميزة.

ويمكننا ابتداء إبراز السمات التالية على نحو مكثف، مما نعتقد أنه يميز تجربة الجيل الجديد، مما شاع بروزه في النتاج القصصي لهذا الجيل :

1ـ شعرية السرد:

بمعنى تهجين النوع القصصي ـــ إيجابياً" ـــ ليصبح متضمناً للشعر، بصيغة سردية جديدة. وهي سمة مسبوقة محلياً وعربياً، لكنها اتسعت في التسعينات، على نحو مخصوص، وصارت سمة لمجموعة من الأعمال القصصية الجديدة. ومعنى ذلك أن الشعر لم يعد مركزاً في نصوص شعرية خالصة، وإنما أصبح يمرر إلينا عبر النصوص السردية، ويمكن أن نربط بين الشحنات والمواقف الشعرية في السرد وبين ظاهرة انحسار الشعر الخالص خارج السرد، فكأن الشعر قد تبدد أو توزع في أنواع أخرى و لم يعد مستقلاً أو مركزياً كما كان في عصور خلت، ومع هذا التحول نتذكر أن النوع السردي كان متضمناً في الشعر القصصي، ثم استقل لاحقاً في صيغته النثرية، وكأننا اليوم أمام تحول جديد على مستوى انحلال بعض الأنواع الأدبية وتبدل مراتبها.

2ـ مبدأ التذويت :

أي التحول من الموضوعي إلى الذاتي، وسواء أكانت الذات للكاتب أو الشخصية فإن القصة تنحو نحو التركيز على الوجداني والداخلي، بلغة ذات سمات عاطفية وتأثيرية، أي بلغة قلبية تركز على

منابع العاطفة وتهدف إلى تثويرها، وقد ظهرت هذه السمة بوضوح في النتاج النسوي، إذ تحول السرد من الموضوع إلى الذات، بما يذكر بصيغة الشعر الغنائي مفرد الصوت. أما العالم الخارجي فقد تحول إلى مؤثر ومثير لتفجر الذات واستجابتها الشاكية هذه، ولا ينال هذا العالم كبير اهتمام أو تركيز أو تحليل، وتبدو صورته غائمة مقابل صورة الذات المتسعة المفصلة.

3 ــ انسحاب الواقعية :

كانت الحداثة العربية في الستينات والسبعينات تتركز في التيار الواقعي بوجوهه المختلفة، " فالواقع " هو مصدر الكتابة، والكاتب يكتب بهدف تغيير الواقع أساساً، وفي التسعينات تقهقر " الواقع " وكادت " الواقعية " تنسحب، وكذا دعوة الالتزام والتغيير وسائر ما اقترن بها من طروحات عن دور الكاتب وموقعه، وموقع كتابته ووظيفتها، وهكذا لم تعد القصة تطلب وجوداً أنطولوجياً خارجياً ترتكز عليه، أو تستمد وجودها على الورق من خلاله، و لم يعد للقصة كيان خارجي، وإنما تحولت إلى " الذات " أو " الواقع الداخلي " بديلاً عن " الواقع الخارجي "، وهذا العدول عن الواقع بالمفهوم الأسلوبي مما ميز القصة الجديدة، حتى وإن لم يكن إيجابياً، أو أننا سنختلف حول تقويمه.

4 ــ الأسطرة والتتريث :

من مظاهر التجريب الجديد اللجوء إلى الأسطورة وعالم الميثولوجيا بصيغة أسلوبية جديدة مفارقة لمجرد التوظيف أو التناص بمعناه الشائع، كما هو الحال في تجربة (مفلح العدوان) المميزة، عبر تكسير الوجود الثابت للميثولوجيا وإعادة تركيبها من جديد بما يتعارض مع وجودها الخارجي، وبما يتجاوز اتخاذها قناعاً أو رمزاً للواقع المعاصر.

كما تطور شبه تيار يفيد من الإمكانات السردية العربية، ومن التراث السردي العربي، بأسلوب جديد، لا يبنى على تقديس التراث ولا الرهبة منه، أي خارج مأزق المعاصرة والأصالة، وبوصفه أسلوباً تجريبياً لا يبنى على موقف أيديولوجي من التراث (كما هو الحال في قصص يحيى القيسي. . .).

5ــ الميتاقصة :

كانت القصة فيما مضى تميل إلى الالتزام بحدودها، وتلزم السارد أن يحدد علاقته بما يروي، وبالتالي لا يسرد إلا ما يعرف، أو ما يسمح له موقعه في القصة أن يعرفه، أي المحافظة على وهم اللعبة التخييلية، لكنها في الحقبة الأخيرة اقتحمت هذه الحدود، فصار الكاتب يتدخل صراحة وقصداً في

مجرى السرد، كاشفاً لعبة الإيهام، محاوراً نفسه أو شخصياته، أو يتحدث عن قصته وعن صلته بها، بوصفه خالقاً وبطلا في الآن نفسه للنص السردي، وهكذا صار بمكنة القصة أن تتأمل نفسها، وتتمرأى في ذاتها، وهناك أمثلة كثيرة على هذا النمط السردي كما في قصص لأحمد النعيمي وزياد بركات ونبيل عبد الكريم وآخرين.

6ـ القصة المضادة :

وتتمثل في بروز نصوص قصصية تعارض صراحة أو ضمناً نصوصاً سابقة عليها، على نحو مختلف عما هو مألوف في " التناص " وذلك عبر عناصر المعارضة وروح التمرد، واللجوء للمحاكاة الساخرة، كما في قصة (اللعب مع تشيخوف) (1) لنبيل عبد الكريم، أو عبر ذكر أعمال سابقة ومناقشتها في سياق القصة الجديدة، كما في قصة جواهر الرفايعة (أكثر مما أحتمل) (2) وتذكر فيها مجموعة جمال أبو حمدان (مكان أمام البحر) وتعارضها في بعض دلالاتها.

والقصة المضادة تمثل في جانب منها وعياً بالنمط الجديد، وإحساساً بالاختلاف والافتراق، مثلما توفر نوعاً من النقد المتضمَن في النص الإبداعي نفسه، وربما سيزداد حضورها إلى جانب (الميتاقصة) في ظل الميل إلى إغلاق كثير من النصوص القصصية على أدبيتها ولعبتها السردية، بوصف العالم القصصي عالماً مستقلاً في مقابل عالم الواقع الخارجي. .

7ـ العجيب والغريب:

يشتمل العنصر العجائبي على مجاوزة للقوانين الطبيعية، وحسب تودوروف فإن " البطل (الشخصية) يشعر بشكل متواصل وبجلاء بالتناقض بين العالمين : عالم الواقعي وعالم العجائبي، وهو بنفسه مندهش أما الأشياء الخارقة التي تحيطه " (3)، وهكذا ينتج زمن أو برهة التردد والريب، وهو ما ينتقل من الشخصية إلى القارئ، أي أن التردد لا يخص الشخصية فحسب بل ينتقل إلى القارئ بما يشبه العدوى، وقد يكون العجائبي في جزء من النص، كخيط متداخل مع العنصر الطبيعي، وقد يستمر الالتباس ـ وفق تودوروف ـ في النص كاملاً، أي أن يكون النص كله عجائبياً، كما أن العجائبي أو فوق الطبيعي " يولد من اللغة، وهو في نفس الوقت نتيجتها ودليلها، فليس يوجد الشيطان والهامات إلا في الكلمات وحسب، ولكن كذلك وحدها اللغة تسمح بتمثل ما هو غائب أبداً : فوق الطبيعي، وهو إذن يصبح رمزاً لغوياً بنفس طريقة الصور البلاغية " (4).

ومع أن العجائبي قد ظهر منذ عقود، إلا أن التوسع في استخدامه، والتفنن فيها يمكن أن يعد مظهراً جديداً، كما برز دمجه بالكابوس، وبالرغبات الجنسية (والعجائبي حسب تـودوروف يتعلـق بالرغبة الجنسية تخصيصاً، بوصف أشكالها الجامحة، مثلما يتعلق بوصف تحولاتها المختلفة، أو تحريفاتهـا ولابد أن تحتل القسوة والعنف مكاناً جانبياً (5)، ومن أمثلة العجائبي بعض قصص جميلة عمايرة مثل (دم بارد) (6) و(فوضى الأشياء) (7) وكذلك قصة جواهر الرفايعة (التهمة) (8) التي تبدو متأثرة أشد التأثر بقصة دم بارد لزميلتها العمايرة، وكذلك بعض نتاج يحي القيسي (9) وأحمد النعيمي (10) وزياد بركات (11) وغيرهم.

8ـ تشتت الانطباع :

تهدف القصة في تعريفاتها الكلاسيكية إلى إحداث نوع من وحدة الانطباع، أو الاثـر Unit of effect، أما القصة الجديدة فكثيراً ما تتجاوز هذه الغاية، وتهزها هزا عنيفاً، ولأنها لا تبني حكاية منظمة أو مركزة، بل تعتمد على ما يشبه الاستمطار النفسي والجواني، فإنها تنتهج نوعـا مـن التشـويش والتشتيت في الانطباع، وغالباً ما يسهم غياب الحدث المركزي أو الشخصية المحوريـة المكتملـة في إحداث هذا النوع من التشتت، كما أن اللغة الشرسة المندفعة التي يميل إليها القصاصون تقضي نهائياً على أية فرصة محتملة لوحدة الانطباع، إنها تريد إقلاق القارئ، وإصابته بعدوى القلـق والتسـاؤل والتردد، ولا تريد أن تترك في وجدانه أثراً محدداً واضحاً.

9ـ الرؤية الكابوسية :

تبدو الرؤية عند القصاصين الجدد رؤية كابوسية، أو مضادة للكرنفالية أو الاحتفالية، ونادراً مـا نجد قصة تعبر عن حالة فرح أوبهجة أوحالة إيجابية من التواصل بين البشر، ولذلك فإن الاتزان مفقود، وأما ما هو كثيف فالخراب والتمزق وحالة الكوبسة المرعبة، وربما ينتج كل ذلك عن بنية إخفاق في الواقع وفي الذات معاً، ثمة أسئلة وجودية تتجدد ويعاد طرحها حتى عن أبسط المسلمات وعاديـات الأشياء، وثمة خيبة تواجه أجيالا من المثقفين في الواقع وفي القصص، وثمة إحباط من مؤسسات الشأن العام، وكل ذلك يولد رؤية كوارثية متشظية لا تعد بشيء. وتكاد تتعين أحيانا فيما يشـبه وقفـة الأطلال البكائية، تأخذ منها حنينها لزمن ماض بعيد، مضى وانقضى ولن يستعاد، كما تأخذ منـها جوهرها البكائي المحزن، وتعبيرها البليغ عن الخيبة من البشر والزمان والمكان.

وربما تفسر هذه الرؤية ما يتبعها من عزلة الشخصيات وإحساسها الفادح باللاجدوى، رغم بحثها عن الحب وانتظارها له، ومن اللافت أن الشخصيات الغائمة غالباً تعبر عن رؤياها الكابوسية من دون إدانة لمسببات أو من دون الارتباط بمقدمات أو نتائج، وهي لذلك وقفة الأطلال على النفس المفزوعة من الزمن : الوجود والواقع المرعب

10ـــ تعتيم المكان ومحو الزمان :

إذا كان المكان عنصراً سردياً جوهرياً، وعنيت به الكلاسيكيات الكبرى، وخلدت تجارب أساسية اعتماداً على العناية بجمالياته، فإننا قلما نجد قصة مكانية في التسعينات، فالمكان يمر عرضاً، إنه عنصر طارئ غير ثابت، ولذلك فثمة ما يشبه التعتيم على المكان، وثمة علاقة منقطعة به، من غير أن تتفاعل معه الشخصية، أو يتفاعل معها، كأن المكان الأثير عند الشخصية (في القصة الجديدة) هو القلب أو الداخل الإنساني، وحتى عندما يرد ذكر المكان فإنما لإبراز عزلة الشخصية عنه، وقلما يـــرد بصـــيغته الأليفة أو المحببة، إنه مكان معاد غالباً يزيد من تمزق الشخصية وعذابها، إنه مكان الانتظار والخـــذلان والانسحاق ليس إلا، قد يكون الغرفة (التي تتوحد فيها الشخصية مع عذابها الداخلي) وقد يكـــون مقهى أو حافلة أو شارعاً لكنه في كل حال مكان معتم غير أليف.

أما الزمان فإنه يفارق خطيته وتسلسله، وغالباً ما تتعامل معه القصة الجديدة بوصفه زمانا نفسياً أو وجودياً، ويخرج غالباً على الزمن الفعلي، وهو دائم التعذيب للشخصية الـــتي تحـــاول تجـــاوزه وتدميره، لكنه يظل عنصراً تعذيبياً، ومن الصور البليغة لهذا العنصر ما فعلته المرأة في قصة (قلب صاد) (12) لأميمة الناصر، فقد " هوت بالساعة إلى الأرض وأنشبت في أحشائها ضربات الإزميل، . . وجلست بجانب ركام الساعة منهوكة، ولكنها سعيدة "

وهذا تعبير عن الرغبة في إيقاف الزمن ومحوه وتدميره، لكن الشخصية نفسها تفاجأ بعد قليل بأن الزمن لم يزل حياً مرعباً " أرادت أن تنهض، فجأة تيبست في مكانها، و لم تستطع أن تطلق صـــرخة، وهي تسمع دقات الساعة الرتيبة، تخبط على صدرها في رفق قاتل ".

11ـــ إغفال الحكاية وتغييب الحدث :

تتألف القصة في صيغتها المألوفة من مستويين :

ـ الأول : المتن الحكائي، الذي يشتمل على المادة الأولية للحكاية، أي على الأحداث الأساسية، كما حدثت في الواقع (الفعلي أو الافتراضي) أي الحدوتة أو الخبر الوقائعي الذي تنقله القصة.

ـ الثاني : المبنى الحكائي، وهو القصة في صيغتها الفنية والجمالية، ويشتمل على نظام ظهور الأحداث فنياً، أو كيفية ظهور الأحداث عندما تعرض علينا في القصة بما تشتمل عليه من استباقات وتغييرات (13).

وما تعمد إليه القصة الجديدة أنها تقلل الاهتمام بالمتن الحكائي (مجموعة الوقائع والأحداث) إلى الحد الأدنى، وأحياناً تكاد تغفلها تماماً، بحيث لا نستطيع جمع حكاية أو (حدوتة) محددة، وينصرف اهتمامها إلى المبنى الحكائي أكثر من المتن، ويوضح هذا الأمر ما يقوله إدوار الخراط في توصيف ظاهرة مشابهة في القصة المصرية " لم يعد في القصة الحديثة أولوية للحدث، أصبح من الممكن للغة بذاتها أن تكون حدثاً، أن تشكل دراما كاملة، ومن الممكن للوصف فقط، دون حكاية ـ حدوتة أن يقوم مقام الحدث، أن تكون له فعالية الحدث وتشويقه أيضاً، وتطوره الدرامي " (14).

12ـ استثمار الفضاء النصي :

يعني الفضاء النصي (15) الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، أي جغرافيا الكتابة على الورق، باعتبارها أحرفاً طباعية، أي أنه يتعلق بتوزيع السطور، وطرائق الترقيم، وتقسيم الجمل، وتنويعها من ناحية حجم الحرف والتشديد على بعض الأجزاء أو الجمل أو الكلمات، وغير ذلك مما يراعى في تثبيت النص مطبوعاً، ومع الانتباه أن تنفيذ هذه الأعمال من عمل الطابع أو الكمبيوتر، فإنها غالباً ما تتم بتوجيه الكاتب ومطالبه، وبعض الكتاب يقوم بنفسه بإعداد نصه المطبوع بوصف الشكل أو الفضاء النصي جزءاً من النص.

ومما يميز القصة الجديدة اهتمامها بالفضاء النصي بمظاهر شتى، ربما كبديل عن غياب الحيز المكاني أو الجغرافي (الفعلي) من النص، أي أن النص يحاول امتلاك جغرافيا خاصة يحددها هو كبديل عن العالم الخارجي. وأكثر المجموعات القصصية الحديثة (لجيل التسعينات وسواه) يمكننا أن نلاحظ اهتمامها بهذا الجانب الهام.

13ـ المونولوج الباطني :

شاع في القصة الجديدة نوع من المونولوج الباطني الذي يتعزز حضوره إلى جانب عنصري الشعرية والتذويت، والمونولوج الباطني " في مرتبة الشعر. . . خطاب بدون سامع، تعبر بواسطته الشخصية عن أكثر مقاصدها حميمية، وأقربها إلى اللاشعور، وهي أفكار سابقة على كل تنظيم منطقي، أي أنها في حالة النشوء، وذلك بواسطة جمل مباشرة مختزلة إلى الحد الأدنى من ناحية النحو، وبصورة توحي بانطباع أنها لأي شخص كان " (16).

ويكثر هذا النمط من " المونولوج " في قصص كاتبات التسعينات بصورة لافتة، بل إن بعض القصص ما هي إلا صيغة معدلة من المونولوج، كما في هذا المثال، وهو قصة (عطش) (17) لأميمة الناصر :

" وئيداً، وئيداً. . بهدوء وصمت. . .
يولد. . . إحساس ما. . . عذب لكنه قاسٍ.
وئيداً، وئيداً. . . بهدوء وصمت. . .
يولد. . . إحساس ما. . . كالقهر، كالعشب الشوكي
ألم يتدفق. . يكسو العظم. .
لعله العطش
إنه العطش
وصحراء تمتد على مرمى البصر "

فهذه القصة/ المونولوج، صيغة من حديث الذات، لا نتبين القائل أو السارد فيها، ويمكن لأي شخص أن يقولها، ونلاحظ عناية القاصة بتوزيع سطورها بما يشبه سطور الشعر، من ناحية تكرار بعض الجمل تكراراً أسلوبياً، وتنوع أطوال الجمل على نحو مقصود، فضلاً عن الصيغة الذاتية الشعرية التي تفيض من كل سطر فيها.

وفي مجموعة انتصار عباس (للشمس جنون آخر)(18) أمثلة مضاعفة من هـــذا النمط، بل إن أكثر قصص انتصار ماهي إلا نجوى داخلية ينعكس فيها اتجـــاه الكـــلام إلى الجوهر الإنساني الداخلي، وتتحدث الصيغة السردية الأكثر إيثاراً عندها، بل إن الحـــوارات

التي تبدو ظاهرياً حوارات خارجية ما هـي في جوهرهـا إلا نمـط مـن الاسـتذكارات والمونولوجات الباطنية المستعادة.

14ـ الشكلية التجريبية :

ولدت النصوص الجديدة في مناخ الحداثة وما بعدها، وتأثرت بطروحاتها، حتى لو لم يتصل الكاتب مباشرة بمتونها الأصلية، وقد أصابت عدوى الحداثة كل شيء، ومما نتج عنها شيوع الشكلية التجريبية التي يمكن أن تعني " الاحتفاء بشكل النص وطريقة أدائه بمعزل عـن مضـمونه ودلالاتـه ورسالته، والتعامل مع النص جراء ذلك كحقل تجارب مفتوح، لا يرتهن لأي قانون أو معيار، انطلاقاً من مبدأ حداثي نظري مؤداه : أن النص لا يحيل إلا لذاته فهو المبتدأ والخبر، والقصد والطلب، وأنـه نسج على غير منوال أو مثال، فهو يخلق قانونه الخاص في كل مرة يتخلق فيها ويتجدد " (19)

ومع أن التوضيح السابق لناقد مغربي هو نجيب العوفي، وهو يكتبه في سياق رصده للمشهد الثقافي المغربي، الذي يبدو أكثر إيغالا في الشكلية التجريبية، إلا أن الظاهرة تتسع لتشـمل المغـرب والمشرق، لتصبح سمة كبرى من سمات الأدب الحداثي وما بعد الحداثي في صيغته العربية متأثرة بتيارات غربية مشابهة.

وكما يقول نجيب العوفي نفسه " فكأن المبدع الحداثي يستعيض ويتعزى عن التغيير داخـل المجتمع بالتغيير داخل النص " (20)، ويمكن أن نضيف بأن ما مر به المبدع العـربي مـن إحباطـات ومراهنات قد أفضت به إلى العزلة، وإلى الاحتماء بنصه / وطنه الأخير، وهكذا يعمل على العناية به، والتغيير فيه، ربما كبديل عن الواقع الخارجي الموحش والفظ.

هذه إذن جملة من سمات القصة الجديدة أو الحداثية أو ما بعـد الحداثيـة، وقـد أثبتناهـا كمؤشرات عامة تميز التجارب الجديدة، وكمفاتيح يمكن أن نتوسع في دراستها أو يتوسع غيرنا فيها، وفي هذا المقام سنكتفي بإبراز خصيصة واحدة هي شعرية السرد وأخرى متفرعة عنها هي التذويت، وما سواهما فقد عرضنا له في دراسات سابقة أو سنعرض له في دراسات لاحقة.

شعرية السرد ومبدأ التذويت

يستخدم مصطلح (شعرية) بمعان متعددة، وتوصف به مواقف وحالات شتى، ومن أهـم معانيه ما يفهم من مصطلح (Poetic) أي البحث عن أدبية النص، وعما يجعل من الأدب أدبـاً، أي

تركيز البحث في الخصائص المميزة للنوع الادبي ضمن وظيفته الجمالية والتعبيرية، وفي حال القصة القصيرة يصبح مجال الشعرية التساؤل عن الخصائص السردية للقصة القصيرة من حيث هي قصة وليست نوعاً سردياً أو أدبياً آخر. وقد انشغلت كثير من الدراسات السردية بهذا المفهوم وبمجاله، وهي دراسات لها أهميتها وحضورها في سياق علم السرديات، وفي الكشف عن معالمه وحدوده.

أما المعنى الذي نعنيه في هذا السياق فهو الذي يفهم من ظلال لفظة " شعر " وتداعياتها، فشعرية السرد تعني هنا امتزاجه بالفن الشعري، واقتراضه من سماته، ومتابعة تفاعلات السرد مع الشعر، منظوراً ورؤية وصياغة، وفي هذا الحال يمكن تقديم إجابات ضمنية عن حدود الشعر في السرد، والعلاقة بين الأجناس، ومدى اختلاف القصة الشعرية عن القصة السردية الخالصة، ويمتد الانشغال إلى إبراز العناصر الشعرية التي داخلت السرد ومازجته حتى غدت قسيماً جوهرياً في بنيته وتشكيله، من غير أن تخرج القصة القصيرة عن جنسها، ومن غير أن نتحول إلى دعوى التداخل بين الأجناس أو اللاتجنيس.

وإذا كان ثمة أساس فلسفي أو معرفي يسند الأجناس، فربما نجده في ثنائية (الذاتية والموضوعية)، فالشعر ذاتي والقصة موضوعية، وهو تقسيم يستند أساساً على اعتبار الذات مستقلة عن الموضوع، وقد تعرضت هذه الثنائية لأعنف هزاتها بما جاء به (كانت) " الذي جعل من الرؤيا الإنسانية مركزاً للوجود ومفسراً له، فلا وجود للأشياء خارج الذات واستطاع فلاسفة تالون أن يبلغوا بهذه النظرية مداها، فذهبوا إلى أن لا وجود للذات كذلك خارج الأشياء، ومن هنا تتساقط من البعد الإنساني احتمالات الموضوعية والذاتية الصارمة، وتصبح المعرفة هي هذه الرؤيا الإنسانية التي تمثل نتيجة للوعي الإنساني بالأشياء، ولتشكل الوعي الإنساني بناء على هذه الأشياء " (21).

وربما كان انتشار الشعر كوعي ومنظور في القصة والفنون الأخرى يعود جوهرياً إلى تحطيم ثنائية الذات والموضوع، فقد صار الموضوع متضمناً في الذات، وليس له تعين خارج وعيها وإدراكها، وهكذا يصبح الشعر المقصود هنا " مرادف للرؤيا الإنسانية التي تعيد خلق الاشياء وترتيبها من جديد " (22)، وليس مجرد ظاهرة لغوية أو لفظية، أو تصورية، وقد ترافق مع تداخل الشعر والقصة، عبور الرؤيا الشعرية لسائر الفنون كالرسم والسينما والرواية وغيرها، في هيئة طغيان شعري جارف يمتد إلى سائر المعابر الجمالية، ويمنحها شيئاً من صبغته.

وقبل ثنائية الذات والموضوع نستطيع أن نجد نسباً شعرياً، يتمثل في منابع الشعر الغنائي ذي الروح القصصية (في مقابل الشعر الملحمي ـــ الموضوعي)، كما أن القصة تتصل بما يسمى ب(

البالاد (lyrical pallads، (23)، وهي قصائد غنائية ذات روح سردية / حكائية، وشبيه بهذا تلك النماذج العربية المبكرة من الشعر الغنائي القصصي، كما في سرد قصص الحيوان وقصص الحب وقصص الصعاليك وما يشبهها مما جاء في شعر ما قبل الإسلام (24). فهذا تراث شعري أخذ صيغة قصصية، و لم يعترض أحد بدعوى أن القصصية تضعف تركيز الشعرية، لأنها ظلت محكومة بشروط الشعر ومحدداته.

أما في القصة الجديدة فقد وردت المسألة معكوسة : القصة هي التي تتشرب في صيغتها النثرية روح الشعر، وأسلوبه الرؤيوي وانفتاحه على عالم الحلم والخيال وتفعيل الذاكرة والعين المبصرة فيما يشبه آلة التصوير أو كاميرا السينما.

اما العناصر الشعرية المحتملة مما يمكن أن يظهر في السرد، فإنها تأخذ صوراً متعددة، تحدد منها (سوزان لوهافر) أربع صور هي (25) :

1 ــ انحراف محدد عن التسلسل التاريخي.

2 ــ استغلال مصادر شفوية نقية مثل النغمة والصورة.

3 ــ التركيز على الوعي المتزايد وليس على الحدث المتكامل.

4 ــ درجة عالية من الإيحائية والشدة العاطفية المنجزة بأقل الوسائل.

وتنقل (لوهافر) رأي رالف فريدمان Ralph Freedman صاحب كتاب (الرواية الغنائية) فاستناداً إليه " لا تميز القصة الغنائية بالأسلوب الشعري أو النثر المنمق. . . إن ما يميز الكتابة الغنائية عن الكتابة غير الغنائية هو المفهوم المختلف للموضوعية. . . تهدف الرواية الغنائية إلى ربط الإنسان بالعالم في شكل داخلي بصورة غريبة، لكنه موضوعي بصورة جمالية، تمتص الرواية الغنائية الحدث كاملاً وتعيد صياغته في قالب صورة مجازية" (26).

فالأسلوب وحده لا يكفي، بل إنه أساساً نتيجة وليس مقدمة، أي أنه نمط من التشكيل يأتي استجاباً للرؤية، فالرؤية الشعرية المرتبطة بالداخل وبالنظرة المجازية للعالم هي التي تولد الأسلوب الشعري وتستدعيه على نحو تلقائي، ويمكن التنبيه هنا أن بعض القصص قد تتزيا بالشعر كلبوس خارجي فضفاض، دون أن يكون مكوناً جوهرياً فيها، وفي هذا الحال يضحي نوعاً من الإرهاق الجمالي، والانتهاك السلبي لمجرى السرد، ولمساراته المحتملة.

وحين يحاول (روبرت شولز) التمييز بين الشعر والقصة، يذهب، إلى أن " الشعر فخم، ثابت الكلمات في النص، ولذا فهو غير قابل للترجمة، في حين إن القصص أثبت طواعية للترجمة، إلى

حد كبير، لأن جوهره لا يكمن في لغته بل في بنيته الحكائية، وكلما اقترب القصص من شرط الشعر ازدادت دقة كلماته أهمية، وكلما تحرك الشعر صوب السرد، قلت أهمية لغته الخاصة " (27).

ومعنى ذلك أن القصة تفقد حكائيتها (وهي ميزة سردية) وفي المقابل تعوض اللغة عن غياب الحكاية، فيغدو للغة أهمية أكبر وتحتاج إلى انشغال أعمق، ليحافظ القاص على توتر السرد وحركته (عبر النشاط اللغوي الذي يوهم بالحدث وبتفاعل الوقائع).

وكذلك فإن " الحوار الجدلي بين القصة والقصيدة يأخذ أبعاداً مختلفة تمتد من الاستفادة من النبر والإيقاع في الارتفاع بالسرد والحوار عن المألوف والعادي والولوج به في عوالم النفس من خلال إشعارنا بأننا أمام لغة متميزة تحمل نبض الحس وإيقاع الحياة، وكذلك الاستفادة من العبارة الشعرية التي تلجأ إلى تكثيف الصورة والرمز في محاولة أن تؤدي العبارة أكبر قدر ممكن من الدفقات والرؤى التي تسعى نحو تحديد أبعاد الرؤيا التي تكمن خلف هذا العمل "(28).

ويمكننا أن نتذكر الاستعارة التالية للكتابة الشعرية والقصصية : " إن الشعراء عادة ما ينظرون في المرآة، في حين ينظر كتاب القصة من النافذة " (29)، والنظر في المرآة تعبير مجازي عن تأمل الشاعر لذاته ولوجدانه، أي أنه نظر في الذات وفي صورها المنعكسة ظاهرياً وجوانياً، فالمرآة الشعرية مرآة سابرة للوجدان وللداخل، وليست مرآة واقعية تعكس المظهر فقط.

أما النافذة في الاستعارة نفسها فهي سبيل التطلع إلى العالم، أي إلى الخارج، فالقاص يأخذ موضوعاته من العالم الموضوعي عبر مراقبة الواقع وحركته، فينتزع من ذلك الواقع ما يشكل مرجعاً لقصصه، و وظيفة التطلع إلى الخارج رافقت القاص طويلاً في مقابل وظيفة الشاعر (التأمل الذاتي)، لكن التحول المتأخر الذي لم يعد يفصل الذات عن موضوعها نقل القاص إلى وظيفة الشاعر، وسمح له بالنظر في المرآة، وهي التي ستعكس في هذا الحال صوراً ذاتية وجدانية داخلية، خلافاً لصور النافذة واحتمالاتها. وبهذا التحول تشابك الشعري مع الذاتي، واتخذ تذويت السرد إلى جانب شعريته صوراً وأنماطاً شتى أشرنا إلى بعضها بصيغة نظرية، ويمكن لها أن تزداد وضوحاً فيما سنبرزه من صور تطبيقية فيما سيأتي.

الهوامش

1ــ نبيل عبد الكريم، الصور الجميلة، دار أزمنة ــ بدعم من وزارة الثقافة، ط 1، عمان، 1993، ص 85.

2 ــ جواهر الرفايعة، أكثر مما أحتمل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 1996، ص 31.

3 +4 ــ تزفيتين تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات، ط 1، القاهرة، 1994، ص 24 + ص87.

5 ــ المرجع السابق، ص 130.

6 +7 ــ جميلة عمايرة، صرخة البياض، دار أزمنة، ط 2، عمان، 1995، ص 21 + ص 25.

8 ــ جواهر الرفايعة، أكثر مما أحتمل، مصدر سابق، ص 23.

9 ــ انظر قصص مجموعته الثانية خاصة : رغبات مشروخة، دار النسر ــ بدعم من وزارة الثقافة، ط 1، عمان، 1997، قصة : عودة أمير الصعاليك (عجائبية تراثية) ص 31، وقصة : نساء من لحم ص 53، وقصة : الكلاب ص 85.

10 ــ انظر قصة (شتات النفق اللامرئي) من مجموعة (يد في الفراغ) ص 24، وكذلك (الممحاة) من المجموعة نفسها ص45.

11 ــ مثل قصة : المرأة الصغيرة والنحيلة من مجموعته : سفر قصير إلى آخر الأرض، ص 17، ومثلها قصة (الدرجات التي لا تنتهي) ص 33.

12 ــ أميمة الناصر، أرجو ألا يتأخر الرد، وزارة الثقافة، ط 1، عمان، 1994، ص 86 ــ 87.

13 ــ انظر : حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط 2، بيروت، 1993، ص 45.

14 ــ إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية ــ مقالات في ظاهرة القصة ــ القصيدة، دار شرقيات، القاهرة، 1994، ص 14.

15 ــ حميد الحمداني، مرجع سابق، ص 55.

16 ــ هذا التعريف للفرنسي (دي جاردان) أورده بورنوف وزميله في : عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشئون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1991، ص 63.

17 ــ أميمة الناصر، الغناء بعيداً، بدعم من وزارة الثقافة، ط 1، عمان، 1995، ص 41.

18 ــ انتصار عباس، للشمس جنون آخر، دار الفارس ــ بدعم من وزارة الثقافة، ط، عمان، 1997.

19 ــ نجيب العوفي، الإبداع المغربي المعاصر وتحدي الحداثة، مقالة منشورة على موقع الجمعية الجاحظية (شبكة الانترنت) :
www. Aljahidhiya. ass. dz

20 ــ المرجع السابق.

21 ــ سعيد مصلح السريحي، الكتابة خارج الأقواس، نادي جازان الأدبي، ط1، السعودية، 1395ه / 1986م، ص 67 (خصص السريحي فصلاً بعنوان : في القصة / القصيدة مكتوب، عام 1984، ولسنا نعرف إن كان هذا سابقاً للتسمية التي أشاعها إدوار الخراط ونظَر لها كجنس أدبي جديد، وخصوصاً في كتابه : الكتابة عبر النوعية ــ مقالات في ظاهرة القصة ــ القصيدة (1994) ويقول ص 12 : " لا أعرف إن كنت مبتدعاً لهذا المصطلح أم لا، لا أستطيع أن أقطع بهذا، لكني ذكرت المصطلح أكثر من مرة. . . "، وفي الهامش أشار إلى أن كلامه هذا يعود إلى عام 1986 في حوار مع منتصر القفاش في مجلة قصة، العدد الأول، 1986.

22 ــ المرجع السابق (السريحي)، ص 67.

23 ــ انظر في هذا الربط ما ذهب إليه (دافيد ميل) في مقالته المنشورة على شبكة الانترنت (www. Ulberta. ca)
وعنوانها : The Short Story : Some theoretical proposals

كما أوردت سوزان لوهافر في كتابها (الاعتراف بالقصة القصيرة) بعض هذه الروابط والإشارات من مثل :

- براند ماثيوز (1901) : القصة القصيرة مستقلة ومتنوعة مثل القصيدة الغنائية.

-نادين كَوردبمر (1968) : القصة القصيرة شكل متخصص وفني جداً، أقرب إلى الشعر.

-توملس كولاسون (1964) : اتفق معظم كتاب القصة المحدثين على أن وسيلتهم أقرب إلى الشعر منها إلى الرواية.

- اليزابيث بووين (1936) : ارتبطت القصة القصيرة مع الشعر. . . من حيث أن الحساسية (من التجربة) هي التجربة.
انظر : سوزان لوهافر، الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفتة، دار الشئون الثقافية، ط 1، بغـــداد، 1990، ص 26 ـــ 27.

24 ـــ للتفصيل انظر: محمد عبيد الله، القصص في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 1998.

25 ـــ سوزان لوهافر، مرجع سابق، ص 28.

26 ـــ المرجع السابق، ص 30 ـــ 31.

27 ـــ روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 1994، ص 189. وتذكرنا ملاحظة شولز بخصوص امتناع الشعر على الترجمة بمقولة قديمة للجاحظ (ت 255هـــ) يذهب فيها إلى أن " الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنثور، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحول من موزون الشعر ". انظـــر : الجـــاحظ، كتاب الحيوان، الجزء الأول، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، د. ط، بيروت، 1996، ص 75.

28 ـــ سعيد السريحي، الكتابة خارج الأقواس، مرجع سابق، ص 71.

29 ـــ سوزان لوهافر، الاعتراف بالقصة القصيرة، مرجع سابق، ص 32.